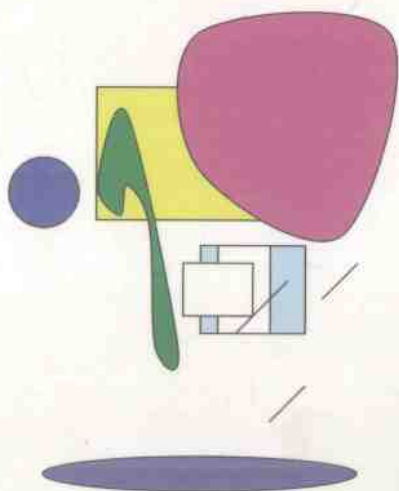

84
美術論叢
Art Forum

台北市立美術館
TFAM
Dec. 2007

影像研究・藝術思維

Studied Images, Artistic Thought



84

美術論叢
Art Forum

台北市立美術館
TFAM
Dec. 2007

影像研究・藝術思維

Studied Images, Artistic Thought

館長序

近年來，隨著數位時代來臨，網路世界一日千里，而科技與傳播快速擴展，新的影音正空前改變人類的時空認知與藝術觀念，因而，國際藝術表現主流已逐漸淡化那曾經成為台灣熱潮的「物件裝置」，明顯增加的是「影像」或「影像裝置」，至於一般繪畫或雕塑則成為鳳毛麟角的點綴；無論是威尼斯、聖保羅、卡塞爾、紐約、雪梨、里昂、光州、新加坡，甚至於上海、廣州等之雙年展、三年展、五年展等國際重要大展，無不呈現新時代影像的多元面貌，其中已超越眾所認知的攝影藝術之既有表現，其承載的意義更超越傳統的攝影價值。

然而，在台灣，根源西方的影像藝術，除了一窩風跟進以外，似乎無法說清楚發生什麼事，也無法道盡當代影像之所以存在的理由；甚至有關文宣，亦大多是一般展覽評介或西方影像發展的事略，未曾進入藝術的本質思維，少數研討會論文，治學尚稱嚴謹，但多未能碰觸台灣當代藝術的核心，難以獲得普世的共鳴。而台北市立美術館在「台北雙年展」、「威尼斯雙年展」、「台北美術獎」，甚至於其他當代展項中，常展出影像藝術，多數大眾或已逐漸耳熟能詳，但對其奧妙之處，多僅止於人云亦云，較未有進一步的學術觀點，而少部份觀眾仍難以接受此藝術的新貌，甚至於視之為悖離傳統而避之唯恐不及。

《紀實與報導攝影：紀錄性與文件性間的張力》一文，作者林志明分析紀錄性概念中歷史、風格、作用方式、使用等各端點間的緊張關係，以台灣攝影案例具體討論攝影的文件性使用，並探索台北雙年展中重新發明的紀錄形式，以及關注和提問全球化問題及新紀錄形式的政治性。

《人道主義的「他者」凝視，與檢視人道主義攝影：閱讀台灣 1980 年代紀實攝影經典》一文，作者郭力昕檢視或挑戰西方的相關論述應用於台灣特定之時空與文化脈絡時的適用性，試圖區辨台灣 1980 年代紀實攝影實踐作品在人道主義意義上的差異，同時認為紀實攝影仍可以產生具有政治面向的意義。

《擬態與混搭：不可能的影像/美學》一文，作者龔卓軍透過台灣當代藝術，討論當代美學中擬態與混搭的兩個概念。所謂不可能的影像/美學，係指涉影像之為飄浮，即個人、文化歷史的私密觸覺與運動及感

觸經驗的混搭或擬態，既成為真實層面上的不可能影像，又成為影像變異中，指向視覺之域外經驗的關鍵。

《台灣的新影像時代——從新電影到後電影》一文，作者黃建宏釐清台灣的影像事件在地創出新意，經由作品分析，論證新電影和當代藝術兩個衍生出來的影像範疇，如何在一特殊脈絡中產生連繫互動，並將原本以電影切入的問題意識，因為各種經驗的轉化，提取到影像的層次而突穿既存的限定。

《山水動畫的當代美學——以「輞川圖」為例》一文，作者洪上翔以宋朝郭忠恕所繪王維「輞川圖」，闡明傳統中國山水繪畫構圖中如攝影運鏡般的佈局，即在一個連續流動的運動中，探索空間的複雜連拍鏡頭，除符合於手卷的構圖，並指出不同運鏡手法的蒙太奇構圖，更保留「行、望、游、居」的完整理念。

《城市地面天空大樓間的影像/櫥窗/劇場——影像/櫥窗/劇場新效應與疏離城市中可能的交互關係網絡》一文，作者黃海鳴對於越來越透過貼著單面反光紙遙遙相對的大樓連續立面影像，提問：如此所界定的城市空間是「虛空間」、「城市荒原」、「連結器」、「對話平台」或「環形劇場」？希望用無數多的高度、角度、速度、關係來看城市，用無數多的影像片斷或是符號來編輯我們城市的文本，以及用無數多的關係來連結數不清的人、事、物、能量。

台北市立美術館策畫 2007 美術論叢 84 之《影像研究·藝術思維》一書，邀請上述諸位學者專家，就報導攝影、紀實攝影、新電影、虛擬動畫、混搭影像、虛空間影像等相關理論，思索影像之「紀錄性張力」、「他者凝視」、「不可能的美學」、「數位化與感性化」、「行、望、游、居」、「城市新效應」等現象與真實；並借助當代表現，探討台灣新影像的藝術內涵與演化形式。本書期待開啓更廣更深的研究視野，並盼望得以拋磚引玉。

台北市立美術館兼代館長 謝小韞 謹識
中華民國九十六年十二月

目 次

CONTENTS

館長序 Preface	3
紀實與報導攝影：紀錄性與文件性間的張力 /林志明 Realistic Photography and Photo-Reportage: Tension Between Documentality and Documentness /Lin Chi-ming	7
人道主義的「他者」凝視，與檢視人道主義攝影：閱讀 台灣 1980 年代紀實攝影經典 /郭力昕 The Humanitarian Gaze of the 'Other' and an Investigation of Humanist Photography: A Critical Reading of Three Paradigmatic Works of Documentary Photography in 1980s Taiwan /Kuo Li-hsin	33
擬態與混搭：不可能的影像/美學 /龔卓軍 Mimicry, Empiement: Impossible Image/Aesthetics /Gong Jow-jiun	81
台灣的新影像時代—從新電影到後電影 /黃建宏 The Age of New Taiwanese Images from Taiwanese New Film to Post-Cinema /Huang Chien-hung	111
山水動畫的當代美學—以「閩川圖」為例 /洪上翔 Contemporary Esthetics of Landscape Animation—An Analysis of Chinese Painting on 'Wang Chuan River' /Hung Sunshine	139
城市地面天空大樓間的影像/櫥窗/劇場—影像/櫥窗/劇場 新效應與疏離城市中可能的交互關係網絡 /黃海鳴 The Images/Display Windows/Theaters Among the Ground, the Sky and Buildings in a City- The New Effects of Images/Display Windows/ Theaters and the Possible Inter-Relational Network in an Estranged City /Huang Hai-ming	187

紀實與報導攝影：紀錄性與文件性間的張力

Realistic Photography and Photo-Reportage:
Tension Between Documentality and Documentness

林志明

Lin Chi-ming

國立台北教育大學藝術學系副教授

Associate Professor, Department of Art, National Taipei
University of Education

摘要

本文第一部份處理紀錄性概念中各端點間的緊張關係，它將討論以下四條探究線索（歷史、風格、作用方式、使用）：

- 一、紀錄形式有其十九世紀的根源，比如左拉的自然主義。這個時期的基本態度是認為事實外在世界的純粹樣態存在，而社會調查比照科學實踐可以提出證據，最後作品再提供一個完整的「視野」以轉變事態。進入廿世紀以後，發言主體位置（誰在說話、為何在此、向誰說）的問題化、細節的細膩操作和真實中幻想層次的發現，將會形成新的工作主題。廿世紀之後的紀錄形式，特別是在 20-30 年 50-60 年代，以及我們周圍的當代中，是一個受到持續堅持的立場和工作態度。這時主體本身可能存有的分裂、調查行為本身和社會規範間的異位關係，構成了一種來自真實的張力。
- 二、紀錄風格中的中立目光、距離化、包含性視野和系列性步驟並不是一種和真實的第一次接觸的結果，而是來自作者第二次的經營（參考渥克·艾凡斯）。和紀錄風格追求形成互相拉扯關係的，則是紀錄形式的崇高格、生動格修辭傾向。源自真實，生動性卻不是自明的產物。根據中西文化比較學者的研究（余蓮），圖式化和模式化是兩種基本的思維方式。由這兩個方式的組合之中，我們可以發現生動性的來源，而這也正是當康德將生動性導入其美學時所產生的。
- 三、一個攝影影像，可以以證據和見證兩種不同的方式作用。作為證據，它證明某一事物曾在鏡頭之前發生。作為見證，它延伸了攝影者在現場並且拍下影像的意志。攝影影像因此同時是痕跡及標指。作為痕跡，它同時指向那已經無可回復的抹滅。作為標指，它的作用方式是不斷

地延伸。

- 四、文件的概念溢出了紀錄性。文件的生產，不一定來自紀錄工作與紀錄形式。反而是在一種使用和詮釋的場域之中，文件才得以成立。傅柯曾以「論述」理論來說明這樣的場域，並且把它和權力的運作相結合。面對具有宰制性規範的論述場域，如何使文件獲得另一種使用的可能，如何面對大眾媒體中資訊的規格化及影像的市場化，這些課題使得紀錄活動的重新發明成為當代最切要的探求之一。

在本文的第二部份中，我們以兩個台灣攝影史上的案例（謝春德及黃永松）具體討論攝影的文件性使用，並聯結至 2004 年台北當代藝術雙年展對於重新發明紀錄形式的探索。

在結語中，全球化問題和新紀錄形式的政治性受到了關注和提問。

Abstract

The First Part of this article treats the tensions between the extreme points inherent in the concept of documentality. The discussions are developed in four directions (history, style, functioning mode and usage):

1. The documentary form has its roots in the Nineteenth-Century, for example in Zola's Naturalism. The Basic attitude in this period supposes that pure facts exist as the outside world and the social investigation, imitating the model of scientific probe, can bring out the proofs then transforms the world finally by a synthetic "vision". In Twentieth-Century, the problematisation of the enunciative subject (who speaks, why is he here, for whom), the elaboration of the details and the discovery of the fantastic in the real become new working themes. The documentary form, especially in the 20-30's, the 50-60's and the contemporary period around us, is a continually insisted position and attitude. The division inside the subject itself and the activity of investigation as an alternative practice to the social norm constitute one of the tensions from the real.
2. The neutrality, distance, inclusiveness and serial practice which are the features of documentary style result not from a first degree contact with the real but from a second degree elaboration (cf. Walker Evans). In tension with this canonic documentary style is its pursuit of the sublime and the vividness. Having its origin in the real, this vividness nevertheless is not self-evident. By comparing the western and the Chinese culture, we find that schematization and modelization are two fundamental ways of thinking (François Jullien). By combining these two ways of thought, we may find the origin of the vividness, and this is also what happens when Kant introduces Hypotyposis in his aesthetics.
3. A photographic image may function as a proof or as a witness. As proof, it

asserts the past existence of something before the camera. As witness, it expands the presence of the photographer on the site and his will to make the image. The photographic image is thus at the same time trace and index. As trace, it points at the same time to its irrecoverable effacement. As index, its functioning mode is to expand itself infinitely.

4. The notion of “document” goes beyond the documentality. The production of a document is not necessary result of documentary activity and documentary form. Its condition of possibility depends on a field of usage and interpretation. Michel Foucault names this field as “Discourse” and relates it to the deployment of Power. Facing the normalizing and dominant discourses, how to give the documents other possibility of usage, how to counter-act with the uniformization of information in the mass media and the market of the images make the reinvention of documentary activity one of the most pertinent researches in the contemporary world.

In its Second Part, photography as document is discussed concretely from two figures in the history of Taiwanese photography (Xie Chun-De and Huang Yun-Sun) and related to the topic of the re-invention of documentary form in the 2004 Taipei Biannual of contemporary art.

For conclusion, the phenomenon of the globalization of art and the political possibility of the new documentary form are questioned.

壹、源自真實的張力：關於紀錄性的四條反思線索

紀錄性這個概念總是令人想到一種真實的直接截取，複製。將事物如實地呈現，乃是它最「素樸」(candid)的信條。在它的核心概念中，也含有一種形將消逝的事物的捕捉，留存，記載。比如最早的紀錄攝影(documentary photography)便由此發源：如果格拉斯哥市政改革委員會(Glasgow City Improvement Trust)在1868年委託湯瑪斯·安南(Thomas Annan)拍攝該市的貧民區(圖1)，那是因為他們知道它即將消失。然而當著名的柯提斯(Edward Sheriff Curtis)由1899年起，以三十年的時間拍攝北美印地安人的生活的影像百科全書時，許多印地安人早已接受了白人的生活習慣，因此他必須要求他們穿戴他準備好的假髮和服裝，「演出」他所希望的儀式和生活樣

態。



圖1
湯瑪斯·安南 (Thomas Annan),
Close No. 46, Saltmarket, Glasgow, 1868
(圖片出處: Michel Frizot (ed.),
A New History of Photography, Köln:
Könemann, 1998, p. 349)

更複雜的是，許多被稱為「社會紀錄」(social documentary)的攝影作品，其意圖在於揭發社會弊病，甚至推進改革。於是，爲了達到效果，攝影家完全自願地在事後加強其影像力量，比如從新整理其題材、利用取景和剪裁的方式來使得他們的證據更具明顯的立即性和說服力。然而，就在這麼作的同時，他們也積極地介入了被紀錄的真實。

而且，雖然攝影傳統上是瞬間的凝固，但作爲一個「文件」，它卻在時間和不同的脈絡裏漂流。一個紀錄性影像也可以被閱讀爲視覺社會學中的文件或新聞報導裏的插圖式攝影。¹當然，它還可被當作藝術品閱讀甚至收藏。因此，紀錄和文件間的關係也似乎充滿了張力。

本文第一部份企圖在於說明，紀錄性概念雖然和真實有關，但

1 Howard S. Becker (2001), « Sociologie visuelle, photographie documentaire et journalisme : tout (ou presque) est affaire de contexte », *Communications*, No. 71, « Le parti pris du document », pp. 333-349. (English version in *Visual Sociology*, 10(1-2), 1995.

它仍是一個充滿了緊張，甚至矛盾的概念。我認為，探討這個概念中各個端點間的緊張關係，才能將這個概念進一步地釐清。以下我將以研究紀要的形式來呈現四個探究線索：它們將是紀錄形式的歷史、紀錄風格、紀錄性符號的作用方式，和最後，其文件性使用所產生的諸種問題。

一、

紀錄形式有其十九世紀的根源，比如左拉的自然主義。這個時期的基本態度是認為純粹的事實以外在世界的樣態存在，因而，只要進行類似科學的探索，便能找到真像。社會調查因此是一個可以提供證據力根源的方法。我們知道，左拉本人便留下許多調查筆記，這些都是他寫小說的準備。² 但使得張力開始產生的，則是左拉對其小說所要意圖進行事物的基本信念。左拉並不宜稱他的小說是一種社會調查的敘事化和以現實材料為藍本的虛構化，反而稱他的小說為「實驗小說」。所謂實驗小說，意指其場域像是實驗室中控制好的客觀情境，當我們將不同條件的人物（如不同的出身、教育條件等）導入，便可有如實驗場景一般地觀察他們的衍變。³ 從這個主導的命題來看，很難說左拉的文學只是一種紀錄真實的文學，但一種朝向客觀化邁進的腳步的確已經非常地明顯。

學者們在二十世紀中一直進行的左拉研究則顯示，左拉的小說同時也在經營一個寓意性的視野。其中的形象主題如火車頭、慾望難止的胃口，都意指著比它表面單純意義更深遠的事物。⁴ 如果左拉的文學意在改變事態，這個由現實、實驗和寓意整合而成的視野才是最後的作用者（operator）。

2 Emile Zola (1986). *Carnets d'enquêtes : une ethnographie inédite de la France* (éd. par Henri Mitterand). Paris : Plon.

3 Emile Zola (1966-1970). *Le Roman expérimental. Œuvres complètes*, t. X., édition Henri Mitterand. Paris : Cercle du livre précieux.

4 比如 Jean Borie (1973). *Zola et les mythes ou De la nausée au salut*. Paris : Seuil.

廿世紀以來，紀錄形式不斷地受到強調，它顯現為幾個高峰：20-30 年代，50-60 年代，及我們周邊的當代。這每一個時代都有紀錄形式之所以成為焦點的時代原因和背景。但我們要探討的重點，則是在每一個時期中，紀錄形式所產生的內部張力。

透過美國的直接攝影和德國新即物主義的興起，攝影在 20-30 年代明顯走向了客觀化的進程，產生了和過去主導的如畫風格 (pictorialism) 相對立的方向。但以桑德 (Sander) 的攝影為代表的脈絡化運動，則重新將紀錄的問題和客觀化相區隔。⁵ 攝影家和評論家們發現，新即物主義慣用的特寫 (close up) 鏡頭，對於現實的剪裁和引導過於強烈，而且也過度受到「世界是美麗的」(the world is beautiful) 這樣的意識形態引導。他們寧可採用相反的遠景，提出「包含性」(inclusiveness) 作為新的寫實主義美學特徵。在此同時，另外有受到法國阿特傑 (Atget) 影響的阿包特 (Abbot) 和艾凡斯 (Walker Evans)，他們開始進行一種主題式的、收集式的攝影調查。最後，這條路線一分為二：一方面是繼承了艾凡斯工作態度，卻以打動人心的效力的 FSA 攝影家，另一方面，則可在艾凡斯自己身上看到了一種超現實主義「拾得物」美學的影響。幻想在現實中的突然躍出，進而成為紀錄形式所要面對的問題之一。⁶

50 至 60 年代出現了另一波紀錄形式的高峰，比如以 Frederick Wiseman 為代表的「直接電影」。他們面對的是另外一種問題。當時大眾媒體已逐漸由電視主宰，紀錄工作者所面臨的情境轉變為一個資訊逐漸充斥的社會裏，大眾媒體所進行的資訊規格化處理。也就是說，由原先的揭露或建構，轉變為不同再現方式之間的對抗。調查行為本身於是成為一種針對社會規範的批評、抗議，或至少是另

5 Cf. Olivier Lugon (2001). *Le style documentaire*. Paris : Macula, p. 67-74.

6 林志明 (2003)。「紀錄攝影與紀錄風格」，《兩岸攝影學術論文選集》。台北：國立歷史博物館。pp. 36-44。(「新世紀紀實觀」研討會 2003 年 2 月 28 日於國立歷史博物館舉行。)

類的實踐。⁷

到了我們周圍的當代，紀錄形式的再度勃興代表政治議題受到藝術重視。但在這裡，政治已不是過去單純意義下的政治，而大量地意指身份、性別、種族議題中的政治。更晚近的發展，則把全球化這種包括經濟、社會正義、文化混合及流動的綜合性問題帶入。它和前述的規範性再現議題有關，但又不只如此。因為在當代藝術不斷的跨界混合中，紀錄形式進入了傳統爲了美學形式所保留的藝術世界通路，有點吊詭地使得這些原本是在提供資訊、分析、真實樣貌的紀錄形式，也成爲一種可以在以切斷原有脈絡爲特徵的博物館空間中被觀看。雖然這並非意謂著美學是其中唯一被接受的向度，但我們的確看到許多新的紀錄形式，其作者並不提供相關的脈絡，卻仍然認爲如此便能使作品成立，甚至認爲因爲如此可以保留更多的詮釋空間而有意的懸置其原有的事件框架。⁸

二、

「紀錄風格」的提出和確立是在美國攝影家渥克·艾凡斯 (Walker Evans) 手上完成的。中立化的目光、距離化、包含性視野和系列性收集可說是其核心元素。「紀錄風格」的意念本身，不無其曖昧之處。原因在於，艾凡斯似乎著重風格的鍛鍊更甚於意圖、目的、功效等傳統用來檢驗紀錄形式的判準。更進一步，紀錄風格的提出也把紀錄攝影的真確性問題懸置起來—艾凡斯明確地承認他的攝影不無說謊的可能。⁹ 在艾凡斯心儀的作家福婁拜身上，我們也可以發現同樣的吊詭特質。後者對事物及心理的細膩描寫，並不是要

7 Sarah Sékaly (2001). « Bienvenue au pays de Wiseman ! », *Communications*, No. 71. « Le parti pris du document », pp. 201-224.

8 尤其是可被歸類於造型藝術攝影 (photographie plasticienne) 範疇作品，比如 2004 年台北雙年展中的 Nayo Hatakeyama 及梁思聰的作品。

9 林志明 (2003)。「紀錄攝影與紀錄風格」。(《兩岸攝影學術論文選集》。台北：國立歷史博物館。pp. 36-44。)(「新世紀紀實觀」研討會 2003 年 2 月 28 日於國立歷史博物館舉行。)

還原第一程度的原初真實，反而是要以嚴格到接近苦行地步的工作態度來磨練其文學。被稱作寫實主義作家的福婁拜，其文學中的真實，其實更是一種二次度的藝術真實。要進一步探索艾凡斯的紀錄風格，我們毋寧可以將之視為一種「紀錄取徑」(documentary approach) (圖 2)。仔細觀察他的工作方式，我們可以發現他十分自制的保持著一種拍攝者不作介入、不刻意安排脈絡的態度 (而這也呈現在他著名的《美國攝影集》(*American Photographs*) 的版面安排中)。艾凡斯對紀錄風格的鍛煉和堅持，把紀錄攝影傳統客體的導



圖 2
渥克·艾凡斯 (Walker Evans)。
Roadside Stand near Birmingham, Alabama,
1936 (圖片出處：同上, p. 523)

向，轉向為一種攝影主體的自我工作。從這一點來說，紀錄風格絕不是一種第一次度接觸經驗的盡力維護，而是產生自攝影者反省、克制下的二次度成果。紀錄風格雖然創造出真實的立即感，但這一感覺的來源卻不是自發、真誠或素樸的攝影主體所能成就，而是一種方法性經營的成果。

和艾凡斯所經典化的「紀錄風格」相互牽扯，形成最大張力的，並不是艾凡斯所致力抵禦、批判的感傷或悲愴風格，而是我們仍能

在紀錄取徑攝影中發現的崇高 (sublime) 或生動 (vivide) 性質 (艾凡斯本人不乏這一類的作品)。如果說崇高乃是再現之不可能，生動則是再現的突破。前者反激出理念的偉大感，後者則是理念的體現或意向中的活躍。紀錄在此不只是「如實的呈現」而已，它已達成立即的說服力。雖然在紀錄取徑之中，此一生動性植基於真實，但其概念和實現卻是受到文化模式的強烈影響。經由中西文化比較的取徑，¹⁰ 生動性的思考有模塑化 (modélisation) 和圖式化 (schématisation) 兩種基本思維方式。前者是依憑的是理想模型的引導，力求形像能夠將其具體化。圖式的思維則依憑著細節的標指 (indicielle) 作用，意圖不破壞生氣原有的持續流轉。模塑化的思維下的生動特質，乃在於一種普遍和特殊間的混融狀態，它使得紀錄攝影超越特定事物表象的痕跡保留，指向一個更高的、更廣泛的意念：寓意 (allegory) 因此被帶入了紀錄性之中。圖式化的思維下的生動，相對地，並不指向一個超越性的理念，反而是一種意念動態的不斷召喚。

當康德將「栩栩如生」(Hypotyposis) 這個源出於修詞學的詞語引入他的美學時，他也發展出模塑化 (modélisation) 和圖式化 (schématisation) 這兩種基本的作用方式。依學者研究，「栩栩如生」在修詞學上同時意謂著它的描繪力、整全性和道德意義上的崇高力量，而在哲學上則意謂著它在純形式上的印壓模具性質。¹¹ 這些概念的匯流，相信有助我們更進一步地討論影像呈現中的所謂如同生命特質一般的生動力量。

三、

一個紀錄性的攝影影像，它是如何作用的呢？

10 參考余蓮 (François Jullien) 著，林志明、張婉真譯 (2004，原著 2000)。《本質或裸體》。台北：桂冠。p. 134.

11 Rodolphe Gaché (2003). *The Idea of Form*. CA: Stanford UP. pp. 208-216.

我想，就其影像性質而言，也就是說，在知道它被決定為任何事物的影像之前，單純作為一個影像，它至少可以確立有兩種作用方式。它或者作為證據，或者是作為見證。

作為證據，它證明某些事物曾在鏡頭之前發生。巴特 (Roland Barthes) 在《明室》(*La chambre claire*) 中把它稱為「此曾在」(*Ça a été; there has been*)。¹² 外在光線曾在感光物質上的擊打，透過化學或數位化程序，這個事實的痕跡被保存了下來。就痕跡的角度而言，痕跡雖然指向一個可能的推論空間，但它也指向那已經無可回復的抹滅。¹³ 「此曾在」同時意謂著此一瞬間的已然消逝。攝影最嚴格而言的證據力，只能說到如此，其餘皆是或多或少值得信賴的推論。比如以指認作用而言，外形上的「相似」性容易引起錯誤，這是早在十九世紀建立嫌犯照基本形式時便已經確認的。¹⁴ 至於不論是傳統攝影或是數位攝影，都可以有修改影像內容的技術，我想這是無庸置疑的。但修改，可能也會留下修改的痕跡（另一種抹除的證據），因而產生了另一個層次的證據。

紀錄性 (documentality) 意含中的攝錄/錄寫/留下紀錄 (recording) 意義，便是來自於此。某些事物在時光的流逝過程之中，被一種機械裝置留下了它們曾經存在的痕跡。但這也意謂著事物存在的「全紀錄」是不可能的。因此，攝影紀錄同時是一種事物去真實化 (derealize) 的過程。¹⁵

攝影的另一個作用方式是作為見證 (witness)。見證和證據不同的是，見證基本上只能是主體的行為。某個人前來，以其語言說明他所曾經親歷的經驗，乃是見證的基本模式。這個主體的發言動作

12 Barthes Roland (1980). *La chambre claire*. Paris : Seuil/Gallimard/Éditions de l'étoile.

13 Jacques Derrida. « La différance », *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit. pp. 1-29.

14 Cf. Christian Pélène (1985). *L'image accusatrice*. Brax : Les Cahiers de la Photographie.

15 Jean Baudrillard (1998). *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité...* Paris : Descartes & Cie. 請參考林志明 (2000)。「布希亞論攝影」。中華攝影教育協會，2000 國際專題學術研討會論文集「影像的社會實踐」。附件一，p.10。